ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint



Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 7 – 2011 Offprint

Volume No: Archive Volume 7, 2011
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: January 02, 2011

Παραπομπή ως: Καλογερόπουλος, Κ. 2011. "Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα," *Archive*, 7: 13-19**.**
DOI: 10.5281/zenodo.4546975

Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα

Λέξεις κλειδιά: *αγών*, *αρκτεία*, *αρχαία Ελλάδα*, *αρχαία Κρήτη*, *αρχαία Σπάρτη*, *επιφάνεια*, *θρηνωδός*, *ιεροφάνεια*, *κώμος*, *μελωδία*, *μίμηση*, *μολπή*, *μούσες*, *πομπή*, *χορεία*, *χορός*

Κ. Καλογερόπουλος, Δρ. Πανεπιστημίου Αιγαίου:

Abstract
According to Werner Jagger, in his prominent work *Paideia*, song and dances were used in the music education of early Greece. They lost this function in the new, intellectual world, and survived (especially in Athens) only as highly sophisticated art forms. However, when Plato dealt with the formation of morality during his early youth, he felt that there was nothing in modern education that could replace them.

Σύμφωνα με τον Βέρνερ Γιέγκερ, στο έργο του *Παιδεία,* το τραγούδι και ο χορός χρησιμοποιούνταν στην μουσική εκπαίδευση της πρώιμης Ελλάδας. Τούτη τη λειτουργία τους την έχασαν στον νέο, διανοητικό κόσμο, και επεβίωσαν (ιδιαίτερα στην Αθήνα) μόνο ως υψηλά εκλεπτυσμένες μορφές τέχνης. Ωστόσο, όταν ο Πλάτωνας ασχολήθηκε με τη διαμόρφωση του ήθους στη διάρκεια της πρώτης νεότητας, διαισθάνθηκε πως δεν υπήρχε τίποτα στην σύγχρονη εκπαίδευση που μπορούσε να τα αντικαταστήσει.

Στους *Νόμους* του διακήρυξε πως ο αρχαίος ελληνικός κυκλικός χορός έπρεπε να αναγεννηθεί και να καταστεί ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία της εκπαίδευσης». Πιο συγκεκριμένα έγραψε τα εξής: «Οφείλουμε να περάσουμε όλη τη ζωή μας «παίζοντας» ορισμένα παιχνίδια -θυσία, τραγούδι και χορό- για να κερδίσουμε την εύνοια των θεών, να προστατευτούμε από τους εχθρούς μας και να τους νικήσουμε στη μάχη». Με αυτόν τον τρόπο ο Πλάτωνας επικεντρώνεται στα κύρια τελετουργικά καθήκοντα του ευσεβούς πολίτη. Στην πραγματικότητα η λέξη νόμος διαθέτει ένα μουσικό νόημα (μελωδία) και ο Πλάτωνας αναφέρεται στη μουσική έννοια της λέξης σε σχέση με τον κιθαρωδικό νόμο, που συνδέεται με τον Τέρπανδρο και τη δωρική Σπάρτη. Ας σημειωθεί εδώ ότι οι παραδοσιακές μουσικές συνθέσεις της Σπάρτης χρησίμευσαν ως πρότυπα για την πόλη του Πλάτωνα. Όπως ο πολιτικός νόμος είναι βάση για την κοινωνική τάξη, έτσι και ο μουσικός νόμος είναι η βάση του χορού και της ηθικής τάξης στο πολιτικό σώμα.

Η φύση του αρχαιοελληνικού χορού
Τρία είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του ελληνικού χορού. Αρχικά, ένας συνδυασμός προφορικών και μη όψεων, κατόπιν η μιμητική του διάσταση και τέλος η ιδιαίτερα παιχνιδιάρικη φύση τούτης της πιο σοβαρής μορφής τελετουργικής επικοινωνίας. Η *χορεία,* ο όρος που χρησιμοποιείται διαρκώς από τον Πλάτωνα για την χορική δραστηριότητα στην πόλη, αντιπροσωπεύει τις συνδυασμένες δραστηριότητες του τραγουδιού και του χορού. Οι ουσιαστικοί δεσμοί ανάμεσα στο τραγούδι και το χορό είναι ο *ρυθμός* και η *κίνησις*. Όπως υπάρχει φωνητική κίνηση, όταν η φωνή υψώνεται ή πέφτει ανάλογα με τον τόνο, *(μέλος),* έτσι και το σώμα ανταποκρίνεται με κινήσεις και χειρονομίες στο *ρυθμό*. Στη χορική εκτέλεση το σώμα και η φωνή βρίσκονται σε απόλυτη αρμονία, στο δε συνδυασμό του προφορικού και μη προφορικού βρίσκεται η ουσία της λέξης μουσική.

Για την Ελλάδα η λέξη μουσική σήμαινε σχεδόν αποκλειστικά μουσική, τραγούδι, ποίηση και ρυθμική κίνηση, όπως φαίνεται σε αγγεία της ύστερης Γεωμετρικής περιόδου. Η ρυθμική κίνηση με τη σειρά της συνδέεται με τη χειρονομία, ένα είδος μουσικής σημειολογικής γλώσσας που θυμίζει τις ινδικές *μούντρα*. Το δεύτερο μείζον χαρακτηριστικό της χορείας είναι η μιμητική της φύση. Σύμφωνα με την Τζέιν Χάρισον η μίμηση είναι στην προκειμένη περίπτωση έκφραση της επιθυμίας για επανάληψη της αρχέτυπης ιερής πράξης[1]. Ο θρησκευτικός χαρακτήρας της διαγράφεται σαφέστερα, όταν η πράξη εκτελείται εκ των προτέρων, ως συμπαθητική μαγεία, που προσδοκά αποτελέσματα μέσα στον κόσμο της ύλης. Η φυλή που ετοιμάζεται να πολεμήσει, θα χορέψει πολεμικό χορό και θα προ-απεικονίσει την έκβαση της μάχης. Οι κυνηγοί, με την σειρά τους, θα πιάσουν το θήραμά τους με παντομίμα. Στα έργα του Πλάτωνα η έννοια της μίμησης έχει πολλά και διαφορετικά νοήματα. Ωστόσο, μέσα στο μουσικό πλαίσιο, δεν είναι προσπάθεια αναδημιουργίας εξωτερικών φαινομένων, αλλά αναπαράσταση διαφορετικών χαρακτήρων (*τρόπων*), καλών ή κακών. Συνεπώς, η μιμητική ικανότητα στη χορική δραστηριότητα έχει τη δύναμη να ενισχύει την ηθική εκπαίδευση. Η ιδέα της *μιμήσεως,* βέβαια, δεν είναι προϊόν του Πλάτωνα. Αναφέρεται καταρχήν στο εδάφιο για τις μιμητικές ικανότητες των παρθένων της Δήλου, στον ομηρικό ύμνο για τον Απόλλωνα.



Κρατηρίσκος από το Βραυρώνειον στην Ακρόπολη, περ. 500, Αγορά P 27342

Στο έργο του *Η Μίμηση στην Αρχαιότητα,* ο Χέρμαν Κόλερ υποθέτει ότι πριν από τον Πλάτωνα ο όρος αποδιδόταν στην δυνατότητα της μουσικής και του χορού να απεικονίζουν με δραματικό τρόπο την εμφάνιση, τη συμπεριφορά και την έκφραση των ανθρώπων και των ζώων. Ο Πλάτωνας ήταν εκείνος που μετατόπισε την ιδέα από την έννοια της «αναπαράστασης» στην πιο αφηρημένη έννοια της «ομοιότητας ή προσομοίωσης». Οι μιμητικές ικανότητες του χορού οδηγούν στο τρίτο και πιθανώς δυναμικότερο χαρακτηριστικό του χορού, την παιχνιδιάρικη φύση του και την ευχαρίστηση που παρέχει Ο Πλάτωνας αποκαλεί το ανθρώπινο πλάσμα *παίγνιον* των θεών. Η ικανότητα για παιχνίδι είναι, σύμφωνα με την άποψη του μεγάλου φιλοσόφου, το καλύτερο κομμάτι της ανθρώπινης φύσης, αφού οδηγεί στις πιο κατάλληλες μορφές λατρείας. Επίσης, δίνει έμφαση στις ευχάριστες και παιχνιδιάρικες όψεις του χορού με ετυμολογικούς όρους. Οι θεοί εφηύραν τη λέξη *χορός* εξαιτίας της χαράς που προσφέρει. Τοποθετώντας τη χορεία στο πλαίσιο της ηθικής εκπαίδευσης, ο φιλόσοφος μας δίνει τη δυνατότητα και για ένα άλλο ετυμολογικό συνδυασμό ανάμεσα στις λέξεις *παιδεία* και *παιδιά,* οι οποίες συνδέονται με το ρήμα *παίζω* (Πλάτωνος *Νόμοι,* 673a, 803e).

Συνεπώς, ο χαρακτηρισμός του χορού ως μορφή μίμησης για σοβαρούς θρησκευτικούς και ηθικούς σκοπούς είναι το κατάλληλο θεμέλιο για να εξετάσουμε τον τελετουργικό χορό στην αρχαία Ελλάδα. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια μορφή ομαδικής λατρείας. Η δραστηριότητα του χορού είναι πολιτισμική μορφή παιχνιδιού, η οποία σε συνδυασμό με το τραγούδι και την θυσία γίνεται τελετουργική δραστηριότητα, απαραίτητη για κάθε μέλος της κοινότητας. Αν και η ικανότητα για χορό και τραγούδι ξεπηδά αρχικά από την παρόρμηση της αδιαμόρφωτης ακόμη ανθρώπινης ύπαρξης να χοροπηδήσει τριγύρω και να φωνάξει, η *χορεία,* η

[1] Harison 1997, 45-4

συνειδητοποίηση της εσωτερικής παρόρμησης, είναι η πλέον εξευγενισμένη μορφή ηθικής και θρησκευτικής συμπεριφοράς, η οποία ελέγχεται από πολύπλοκους ψυχολογικούς μηχανισμούς. Εδώ υπάρχει μια παραγωγική αλληλεπίδραση ανάμεσα στην ακατέργαστη φυσική ώθηση της παραγωγής ήχου και τον πνευματικό έλεγχο που μετουσιώνει τον ήχο και τον μετατρέπει σε ρυθμό και αρμονία.

Το μεγαλύτερο κοινωνικό και θρησκευτικό πλαίσιο για το παιχνίδι και το συναγωνισμό είναι η συγκέντρωση της κοινότητας. Πρόκειται για μια συνάθροιση που έχει ως χαρακτηριστικό της τον όρο *αγών,* (από τη ρίζα *«αγ-»,*που σημαίνει συγκεντρώνω). Ο *αγών* είτε είναι ο ίδιος ο συναγωνισμός, ή περιέχεται μέσα στα γεγονότα ενός εορτασμού. Για παράδειγμα, τα Δήλια περιελάμβαναν αγώνες τραγουδιού και χορού (*Ομηρικός Ύμνος είς Απόλλωνα* στ. 149-150). Επίσης, τα Παναθήναια ή άλλοι εορτασμοί των Αθηνών της κλασικής περιόδου είχαν τον χαρακτήρα των αγώνων, με κεντρικό θέμα τους χορικούς διαγωνισμούς. Οι Ολυμπιακοί αγώνες, που έμειναν στην ιστορία για τα φυσικά τους αθλήματα, ήταν μια ευκαιρία για χορικούς διαγωνισμούς σε πανελλαδική βάση. Συνεπώς, ο χορός ως ιδέα διαθέτει μια ανταγωνιστική φύση, η οποία βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με την ομαδική μορφή του. Είναι η ευκαιρία του κύκλου για ομαδική λατρεία και του ατόμου για παράθεση των καλύτερων ικανοτήτων του.

Η παρουσία των θεών

Υπάρχει διάχυτη η πεποίθηση στην αρχαία Ελλάδα πως ο χορός είναι μια ευκαιρία για παρεμβολή της θεϊκής θέλησης στα ανθρώπινα πράγματα. Τούτη η διασταύρωση των θεϊκών αρχετύπων και των ανθρώπινων πραγματώσεων μέσω του χορού είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή, αν συνειδητοποιήσουμε τον σκοπό της γιορτής ως θεμέλιου για την θρησκευτική εμπειρία. Όπως και ο Πλάτωνας, έτσι και ο Αριστοτέλης συνδέει τον εορτασμό με την *παιδιά* και τα δύο μαζί με το γέλιο. Αναφέρει πως στα πρώιμα χρόνια οι θυσίες και οι εορταστικές εκδηλώσεις ξεκινούσαν μετά τον θερισμό, όταν οι άνθρωποι ήταν κουρασμένοι από τις αγροτικές εργασίες και ήθελαν να ξεφαντώσουν. Ο Θουκυδίδης δίνει έμφαση στο γεγονός ότι οι γιορτές ήταν κοινωνικοί μηχανισμοί που βοηθούσαν στην εξισορρόπηση περιόδων παραγωγικής δραστηριότητας.

Όμως, το νόημα του παιχνιδιού των ανθρώπων θα μπορούσε να χαθεί, δίχως το θεϊκό ακροατήριο προς το οποίο απευθύνεται. Για τους λυρικούς ποιητές, τον Ηρόδοτο και τον Αριστοφάνη η *εορτή* είναι γιορτασμός προς τιμήν κάποιου θεού, όπως, για παράδειγμα, τα αττικά Βραυρώνια ή τα αθηναϊκά Ανθεστήρια. Ο Πλάτωνας συνδυάζει την κοινωνική και την θρησκευτική άποψη. Για αυτόν το παιχνίδι είναι μια σοβαρή θρησκευτική δραστηριότητα, που αντανακλά το κοσμικό παιχνίδι των θεών. Άλλωστε η θρησκευτική εστίαση των ελληνικών εορτασμών φαίνεται στην εστίασή τους σε συγκεκριμένα γεγονότα, στην κεντρική τελετή προς τιμήν του θεού, δηλαδή στη *θυσία* ή τα *ιερά*, στον *αγώνα,* στην *πομπή* ή τον *χορό.*

Η ερμηνεία του θεϊκού και του ανθρώπινου στο χορό είναι εμφανής στην ουσία της λέξης χορός και του σχετικού ρήματος χορεύω, που σημαίνει χορεύω χορικό ή κυκλικό χορό. Ο χορός και τα παράγωγά του συνήθως χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τη χορογραφική δραστηριότητα θεοτήτων όπως ο Διόνυσος, ο Απόλλων ή η Άρτεμις. Στο ανθρώπινο πλαίσιο περιγράφουν έναν ιδιαίτερο τύπο συλλογικών χορών που συνήθως εκτελούνται σε κύκλο. Ενώ η γενική λέξη για το χορό στα αρχαία Ελληνικά είναι *ορχούμαι* και περιλαμβάνει όλους τους τύπους του χορού, δραματικούς, λατρευτικούς κ.λπ., το ρήμα *χορεύω* ;εχει μια περιορισμένη

έννοια σύμφωνα με τον Μ. Βέγκνερ, στο έργο του *Μουσική και Χορός*[2]. Ο Πίνδαρος περιορίζει ακόμη περισσότερο τη λέξη και την απευθύνει μόνο σε θεϊκά αρχέτυπα, όπως ο Απόλλων ή οι Μούσες. Όταν αναφέρεται σε ανθρώπινα επιτεύγματα, προτιμά τη λέξη *κώμος* (Πινδάρου, *Ωδαί,* τ. 14,9)[3]. Επιπλέον, στην Αθήνα του 5ου αιώνα ο κυκλικός χορός ονομάζεται *ιερά,* ενώ οι συμμετέχοντες αναφέρονται ως *όσιοι* (Ευρ., *Τρωάδαι,* 328).

Η λέξη χορός στην πρώιμη εξάμετρη ποίηση πολύ συχνά προσδιορίζει τον τόπο στον οποίο τελείται η λατρεία και τούτο είναι ιδιαίτερα σημαντικό. Οι Μούσες έχουν το δικό τους τόπο για χορό δίπλα στα θαυμαστά τους δώματα, στον Όλυμπο ή στον Ελικώνα (Ησίοδου, *Θεογονία,* 2-8,63). Οι Νύμφες χορεύουν σε κρυμμένους τόπους μέσα στις σπηλιές, όπως και η Ηώς στο νησί της, εκεί που ανατέλλει ο ήλιος (Ομήρου, *Οδύσσεια,* 12.318). Χορευτικοί τόποι ήταν αφιερωμένοι σε διάφορες θεότητες, ανάμεσά τους και στην Αρτέμιδα. Ήταν τόποι συνάντησης για τους θνητούς και τους αθάνατους. Από έναν τέτοιο τόπο αφιερωμένο στην Αρτέμιδα ο Ερμής απήγαγε την Πολυμήλη, «την όμορφη στο χορό» (Ομήρου, *Ιλιάδα,* 18.183).

Όμως, η ιδέα ενός τόπου αφιερωμένου ειδικά στον χορό φαίνεται να έχει μινωική προέλευση. Αν και η μινωική Κρήτη ήταν πολύ διαφορετική ως προς τα πολιτισμικά της στοιχεία από την ηπειρωτική Ελλάδα, εντούτοις απόηχοι του μινωικού χορού στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία υπονοούν κάποια επίδραση (Ομήρου, *Ιλιάδα,* 18.592). Μινωικές τοιχογραφίες της εποχής του ορείχαλκου δείχνουν πως οι χοροί στην Κρήτη γίνονταν σε υπαίθρια ιερά, τόπους φυσικής ομορφιάς, μέσα και γύρω από σπηλιές, σε συγκεκριμένα δέντρα, βωμούς και άλλα ιερά αντικείμενα κατάλληλα για την ιερή *επιφάνεια* μιας θεότητας. Η δύναμη του χορού να ελκύει μια ουράνια παρουσία φαίνεται στο χάραγμα του λίθου ενός δακτυλιδιού από την Κνωσό. Ο τόπος του χορού είναι ένας αγρός με κρίνα. Τέσσερεις θηλυκές μορφές έχουν τα χέρια υψωμένα σε χαιρετισμό και φαίνονται να κινούνται σε κυκλικό χορό. Ψηλά, πάνω από το έδαφος, μια πολύ μικρότερη θηλυκή μορφή υπερίπταται του χώρου. Τούτη η μορφή θεωρείται γενικά ως η θεά που ανταποκρίνεται στον επικλητικό χορό[4].

Ο χορός του πολέμου και η τελετή της ενηλικίωσης

Ο χορός είναι τόσο παλιός όσο και ο πόλεμος. Από αρχαιοτάτων χρόνων υπήρξε μια αμοιβαία επιρροή ανάμεσα σε αυτές τις δύο σφαίρες δραστηριότητας. Υπάρχουν πολλοί τύποι πολεμικών χορών σε όλο τον κόσμο για όλων των ειδών τις δραστηριότητες. Ο χορός στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να είναι μια φυσική και ψυχολογική προετοιμασία για τον πόλεμο. Μπορεί να είναι ευχαριστία για τη νίκη, μυητική τελετή ενηλικίωσης των εφήβων, αποτροπαϊκός ή μαγικός. Πολλές από αυτές τις ιδέες ενυπάρχουν στους ελληνικούς πολεμικούς χορούς. Οι Κουρήτες με τον χορό τους έκρυβαν τα κλάματα του νήπιου Δία, αποτρέποντας τον θάνατό του. Ο πυρρίχειος με τη σειρά του ήταν μια έκφραση της πολεμικής δραστηριότητας και έπαιζε σημαντικό ρόλο στην πολεμική εκπαίδευση ή την λατρεία πολεμικών θεοτήτων.

Σε όλο τον ελληνικό κόσμο η αποφασιστική μετάβαση από την παιδική ηλικία στον ανδρισμό γινόταν μέσω της πολεμικής εκπαίδευσης. Ωστόσο, οι μουσικές ασκήσεις ήταν σημαντικές για την εκπαίδευση ενός στρατιώτη από την αρχαϊκή ακόμη περίοδο. Ο Έκτωρ στην Ιλιάδα καυχάται για τον τρόπο που χειρίζεται τα όπλα, αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο πλέκει τα μέτρα για τον Άρη στη μισητή μάχη. Η λέξη που χρησιμοποιεί είναι *μέλπεσθαι,* από τη *μολπή,*

[2] Wegner 1968, 40-44

[3] Heath 1988, 183-4

[4] Cain 2001, 27-49

το χορικό τραγούδι και το χορό (Ομήρου, *Ιλιάδα,* 7.237-41). Με τη σειρά του ο Τυρταίος στη Σπάρτη και άλλοι ποιητές της αρχαϊκής περιόδου έγραψαν ελεγειακά ποιήματα με στίχους που βοηθούσαν στην εξύψωση του μαχητικού πνεύματος των στρατιωτών στο πεδίο της μάχης (Τυρταίου, *fr.* 11W).

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η απόδοση των όπλων στους έφηβους ήταν μια *ιεροφάνεια*. Τα όπλα ήταν ιερά και ανήκαν στην πολιτεία, η οποία αποδίδοντάς τα τελετουργικά στους έφηβους, τους αναγνώριζε πλέον ως ενήλικες με όλα τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που απέρρεαν από μια τέτοια διαδικασία. Ανάμεσα στις υποχρεώσεις των νεαρών εφήβων ήταν η εκτέλεση του πυρρίχειου, ενός πολεμικού χορού με όπλα, κατά την διάρκεια του οποίου ο έφηβος κρινόταν για την ικανότητά του στο χειρισμό των όπλων που του πρόσφερε η πολιτεία[5]. Αφέντρα του πυρρίχειου ήταν η θεά Αθηνά, εκείνη που γεννήθηκε αρματωμένη. Βέβαια όπλα δεν έφερε μόνον η Αθηνά. Οι Κύκλωπες παρείχαν στο Δία τα όπλα για την πρώτη πολεμική του πράξη. Η Γαία έδωσε στον Κρόνο το δρεπάνι, ενώ ο Άρης και η Άρτεμις εμφανίζονται κατά κανόνα αρματωμένοι. Συνεπώς, τα όπλα και η μάχη εμπλέκονται στον κοσμογονικό μύθο των Ελλήνων, γεγονός που ερμηνεύει την θρησκευτική τους ένδυση σε τελετουργικά χορικά δρώμενα. Τα όπλα είναι τα μέσα για την προστασία του ιερού τόπου, στον οποίο διεξάγεται ο χορός. Ωστόσο, αυτός ο ιερός τόπος είναι μεταφορικά η ίδια η *πόλις* ως ιδέα και ως πραγματικός τόπος.

Οι έφηβοι είναι γεννήματα της πόλης και ως τέτοια χρειάζεται να μυηθούν στα μυστικά της εύρυθμης λειτουργίας της. ‘Ένα από τα μυστικά είναι το γεγονός ότι είναι χτισμένη με βάση κάποια μουσικά μέτρα που θεμελιώνουν τις λειτουργίες της. Ένα άλλο μυστικό είναι η προάσπιση –με κάθε θυσία- της ύπαρξής της. Και ένα τελευταίο ότι συνδέεται θρησκευτικά με μια προστάτιδα θεότητα. Σημαντικό κομμάτι της λατρείας αυτής της θεότητας είναι ο χορός. Στον πυρρίχειο, λοιπόν, που ξεδιπλώνει την τελετουργία της ενηλικίωσης, ο έφηβος δεν έχει μόνον την υποχρέωση να επιδείξει τις φυσικές του ικανότητες, αλλά και την λατρευτική του πρόθεση.



Νέος με κράνος και δόρυ εκτελεί τελετουργικό χορό ενώπιον χου. Ερυθρόμορφη οινοχόη περ. 425. Παρίσι Λούβρο, CA 8.

Βέβαια, ανάλογες τελετές ενηλικίωσης υπήρχαν και για τις γυναίκες στην αρχαία Ελλάδα. Η σημαντικότερη ίσως ήταν τα Αρκτεία, ένας τελετουργικός γιορτασμός κατά τη διάρκεια του οποίου τα νεαρά κορίτσια, οι *άρκτοι,* με χορό και συλλογικές δραστηριότητες τελούσαν το μυστήριο της άρκτου, στην αττική λατρεία της Αρτέμιδας Βραυρωνίας. Εδώ ο χορός είναι το κεντρικό θέμα και δεν μπορεί να απομονωθεί ως μοναδικό στοιχείο. Στον χορό στηρίζονται οι μιμητικές όψεις του τελετουργικού παιχνιδιού, οι ρόλοι τους οποίους υποδύονται με προσωπεία τα κορίτσια, καθώς και η τελική μεταμόρφωση, που είναι ο απώτατος στόχος της τελετουργίας. Η Σουρβίνου-Ίνγουντ σε μια εικονογραφική μελέτη υποδεικνύει το γεγονός ότι σύμφωνα με τις εικόνες που μελέτησε οι «άρκτοι», τα νεαρά κορίτσια, δεν ήταν μικρότερα των πέντε ετών και μεγαλύτερα των δέκα. Τα μικρά κορίτσια εμφανίζονται ντυμένα, ενώ τα μεγαλύτερα γυμνά από τη μέση και πάνω. Ιδιαίτερη έμφαση έχει δοθεί στην απεικόνιση του εφηβικού στήθους, ως ενδεικτικού σημείου

[5] Connor 1988, 3-29

της μετάβασης από την παιδική ηλικία στην έμμηνο ρύση και την βιολογική γονιμότητα[6]. Έτσι, τα Αρκτεία ερμηνεύονται ως τελετουργία που αναπαριστά το τέλος της παιδικής ηλικίας και την μετάβαση σε μια ηλικία στην οποία τα κορίτσια δείχνουν σημάδια πως είναι έτοιμα για τον γάμο[7].

Ο νεκρικός χορός

Όντας βιολογική μετάβαση, ο θάνατος είναι μια στιγμιαία διακοπή του κοσμικού και του κοινωνικού ρυθμού. Ο θάνατος δεν προβάλλει στην σκηνή ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που το κάνει και η ζωή. Δεν είναι κάτι που ελέγχεται, όπως ο γάμος ή άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις. Το ίδιο το γεγονός υπονοεί έναν αποχωρισμό ανάμεσα στους ζωντανούς και τους νεκρούς. Επιπλέον, η φθορά του υλικού σώματος κάνει το χάσμα ανάμεσα στους θνητούς ανθρώπους και τους θεούς ακόμη μεγαλύτερο. Συνεπώς, υπάρχει κάτι το απροσδιόριστο, το μυητικό, στην διαδικασία της κηδείας, μια διακοπή του χωροχρονικού συνεχούς, από την οποία επέρχεται σχετική αταξία, εξαιτίας των κληρονομικών ανταγωνισμών που πληγώνουν την κοινότητα. Ωστόσο, η έκφραση της θλίψης στην αρχαία Ελλάδα είναι ελεγχόμενη. Δεν είναι ένα αυθόρμητο ξέσπασμα συναισθημάτων.

Υπάρχει ειδικά σχεδιασμένη και τελετουργικά εκφραζόμενη συμπεριφορά σε κάθε στάδιο του θρήνου για τους συγγενείς και τις επαγγελματίες –όπως αναφέρεται στον Πλάτωνα- θρηνωδούς (Πλάτωνος, *Νόμοι,* 800de). Η διακοπή του συνεχούς φαίνεται και στην χορική έκφραση. Στον τελετουργικό θρήνο δεν παρασύρεται όλο το σώμα σε ρυθμική κίνηση. Η κίνηση επικεντρώνεται στο άνω τμήμα του σώματος, στο στήθος και το κεφάλι, γενόμενη έτσι περισσότερο *χειρονομία* παρά πραγματικός χορός (Πλάτωνος, *Νόμοι,* 814e). Η διακοπή της τάξης αποδίδεται περισσότερο από τις γυναίκες, οι οποίες στην έκφραση του θρήνου τους συγκρίνονται με τη φρενίτιδα του οργιαστικού χορού των μαινάδων. Η Ανδρομάχη, μαθαίνοντας τον θάνατο του συζύγου της μάνιασε σαν μαινάδα (Ομήρου, *Ιλιάδα,* 22.460). Σε αρκετές αναπαραστάσεις από αγγεία προσφορών απεικονίζονται γυναίκες σε χειρονομίες θρήνου, οι οποίες συνδέονται εικονογραφικά με την κίνηση των μαινάδων, οι οποίες εμπλέκονται στην βίαιη δραστηριότητα του *σπαραγμού* ενός ζώου.

Διαφορετική είναι η εικόνα στην τελετουργική ταφή του ηρωικού νεκρού. Ο Αχιλλέας διατάζει τους Μυρμιδόνες να κυκλώσουν το σώμα του νεκρού αρχηγού (Ομήρου, *Ιλιάδα,* 23.7-8, 13-14). Ο ίδιος τοποθετεί το χέρι του στο στήθος του συντρόφου του και ξεκινά τον θρήνο (Ομήρου, *Ιλιάδα,* 23.16-17). Ιδιαίτερα προστάζει να μη λύσουν τα άλογά τους από τα πολεμικά άρματα, αλλά να έρθουν όσο κοντύτερα γίνεται μαζί με τα άλογα και να κυκλώσουν το σώμα του Πάτροκλου τρεις φορές. Τούτη η διαδικασία είναι γενικά μια πράξη εξαγνισμού. Καθώς περιφέρονται, γίνονται όλοι ένας κύκλος, μία ενότητα με τον Αχιλλέα επικεφαλής. Ο κυκλικός χορός είναι εδώ μια υπενθύμιση της συντροφικότητας των πολεμιστών, αλλά και μια πράξη καθιέρωσης συνόρων, τα οποία κανείς δεν μπορεί να διαβεί και να ατιμάσει το νεκρό. Αν και στην Ιλιάδα τούτη η πράξη δεν περιγράφεται ως χορός, εντούτοις ο Αριστοτέλης αναφέρει πως ο πυρρίχειος στην πραγματικότητα προήλθε από τον Αχιλλέα, που χόρεψε ένοπλος γύρω από τον νεκρό σύντροφό του.

---

[6] Sourvinou-Inwood 1968, 15-20

[7] Sourvinou-Inwood 1968, 60-61

Διόνυσος, Πάνας, Απόλλωνας

Ο Διόνυσος, ο Πάνας και ο Απόλλωνας είναι τρεις θεότητες με εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά. Ο Πάνας είναι *φιλόκροτος* (Αισχύλου, *Πέρσαι,* 448), του αρέσουν δηλαδή οι κρότοι. Ο Απόλλωνας είναι προσωποποίηση της ηρεμίας και της θεϊκής υπεροχής. Ο Διόνυσος με τη σειρά του διαθέτει οργιαστική φύση. Ωστόσο και οι τρεις έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό. Λειτουργούν ως *χορηγοί* για τις οντότητες που τους περιβάλλουν. Ο Διόνυσος με τις Μαινάδες του, ο Απόλλων με τις Μούσες και ο Πάνας με τις Νύμφες αντιπροσωπεύουν τρεις διαφορετικές εκφράσεις του χορού. Ο Πίνδαρος αποκαλεί τον Πάνα *χορευτάν τελειότατον* (Πίνδαρου, *fr.* 99SM), δηλαδή τον πιο ολοκληρωμένο χορευτή. Ο Πλάτωνας βλέπει στον Διόνυσο τον μυητή και εξαγνιστή και ο Αριστοτέλης στον Απόλλωνα τον χορηγό της ζωής. Τρεις διαφορετικοί θίασοι με διαφορετικό προορισμό. Η διονυσιακή χορική φρενίτιδα φέρνει στο προσκήνιο της συνείδησης όλες τις κρυμμένες δυνάμεις του ασυνείδητου κόσμου, για να εξαγνιστούν στο ηλιακό φως και να γίνουν τμήματα μιας ολοκληρωμένης ύπαρξης. Η απολλώνια ηρεμία του κέντρου αντανακλάται στο χορό των Μουσών, ενώ ο Πάνας εκφράζει το φυσικό του βασίλειο, από τα λιβάδια ως τις μακρινές κορυφές, απ' όπου μπορεί να εποπτεύει το κοπάδι του.

Με βάση τα παραπάνω αρχέτυπα μπορούμε να διακρίνουμε και διαφορετικά μονοπάτια της επίδρασης του χορού στην αρχαιοελληνική κοινωνία. Οι χοροί τελούνταν χάριν των μυστηρίων, της ιδιωτικής ζωής και της προστασίας της κοινωνικής τάξης μέσα στα όρια της πόλης. Ο Πάνας είναι συμμέτοχος. Αρνείται να μείνει έξω από τον χορό, αντιπροσωπεύοντας έτσι την καθολική ουσία της ζωής που βρίσκεται σε κάθε μορφή του εκδηλωμένου κόσμου. Ο Διόνυσος φέρνει σε επαφή την ύπαρξη με τα δυσθεώρητα βάθη της, μυώντας τον άνθρωπο στα μυστηριακά παιχνίδια των θεών. Ο Απόλλωνας στέκει απόμακρος στον Όλυμπο, δείχνοντας τον δρόμο στους θνητούς.

Βιβλιογραφία

Cain C.D., 2001, "Dancing in the Dark: Deconstructing an Narrative of Epiphany on the Isopata Ring," *AJA,* 105.

Connor, W.R. 1988, "Early Greek Land Warfare as Symbolic Expression," *P&P*: 119.

Farnell, L. 1896-1909, *Cults of the Greek States,* Oxford.

Farnell, L. 1997. *Ο Ήρωας στην Αρχαία Ελληνική Θρησκεία,* Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Harison, J. E. 1997. *Τελετουργικά Δρώμενα στην Αρχαία Ελληνική Θρησκεία,* Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Harison, J. E. 1998. *Αρχαίες Ελληνικές Γιορτές,* Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Heath, M. 1988), "Receiving the Komos: The Context and Performance on Epinician," *AJA,* 109.

Jaeger, W. 1973, *Paideia; die Formung des griechischen Menschen*, Berlin: De Gruyter.

Lonsdale S. H. 1993, *Dance and Ritual Play in Greek Religion,* London: The John Hopkins University Press.

MacDowell, D.M. 1982, *Athenian Laws About Choruses,* Symposion.

Sourvinou-Inwood C., 1968, *Studies in Girls Transitions,* Athens.

Wegner, M. 1968, *Music und Tanz,* Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Willetts, R. F. 1962, *Cretan Cults and Festivals,* London: Routledge and Kegan Paul.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG